

Dani Bonet

A l'escenari d'algun teatre nord-americà, un matrimoni estava representant la seva funció, era l'any 1898. Joseph Francis Keaton tenia uns tres anys per aquella època i apareixia a l'obra amb els seus pares. En caure d'esquena a l'escenari, algú va cridar: *What a buster!* (Quin cop d'esquena!). Més endavant, aquest crit li valdria el pseudònim amb què avui seguim recordant-lo, Buster Keaton.

Buster Keaton va pertànyer, d'alguna manera irreal, a la llarga llista de talents que van ser descoberts per Mark Sennett (Charles Chaplin, Roscoe Arbuckle "Fatty", Harold Lloyd, Ford Sterling o Gloria Swanson). Vull dir que ni el va descobrir, ni el va instruir en cap art. Qui sí ho va fer, va ser Roscoe Arbuckle "Fatty", alumne de l'escola de Sennett i protagonista de gran quantitat de curts, en què els seus àlies encapçalaven el títol. Van ser presentats el 1917 i va començar a treballar per a ell en la pel·lícula que estava rodant, *The butcher boy* (*Fatty, asesino*). Aquest va ser el primer de dinou curtmetratges.

Fins l'any 1923 va estar rodant curtmetratges produïts per Joseph M. Schenck. No hi ha cap dubte sobre el seu valor com a actor còmic durant aquesta època, però mai va refusar l'oportunitat d'intervenir en l'argument i, més tard, en la direcció dels seus films. El seu amic "Fatty" ja li havia ensenyat algunes tècniques de muntatge i elaboració. Però Buster Keaton era un còmic, i aquesta era la faceta que reportava més beneficis a les sales de cinema. El seu estil no passava desapercebut i el públic assistia a les projeccions en què l'home que mai somreia, feia riure a tothom; quan no transmetia aquell sentiment malencònic que expressava la seva mirada.

Amb *The three ages* (*Les tres edats*, 1953), va debutar en un llargmetratge, paròdia d'*Intolerància* de Griffith, dirigida per Eddie Cline, director de tots els curts que Keaton havia fet anteriorment. No sabem del cert fins a quin punt Keaton va poder prendre decisions que pertanyien al director de les seves pel·lícules, com en aquest primer llargmetratge, encara que sí està certificat que en va codirigir moltes. L'espectador estudiós pot intuir l'essència de Keaton en alguna seqüència. L'innegable és l'autoria, no només dels millors gags, sinó també de la tècnica amb què es duïen a terme i es rodaven. Una preparació exhaustiva per a tots ells, nascuda de la meticulositat dels seu creador, virtut

que el va acompanyar al llarg de tota la seva carrera.

La seva estrena legítima com a director va arribar de la mà d'una de les seves pel·lícules més famoses, *Sherlock Junior* (*El modern Sherlock Holmes*, 1924), i no és casualitat, ja que Keaton va anar anunciant que no era només un actor còmic, sinó que també era capaç de dirigir les històries que explicava amb cert estil. Si aquest títol no va suposar una gran recaptació, sí que es va aconseguir amb *The navigator* (*El navegant*, 1924). L'èxit li va proporcionar una certa comoditat dins de la indústria, encara que aquestes pel·lícules decauen força, artísticament parlant.

Tot i la bona opinió que es té sobre *El modern Sherlock Holmes* entre els seus millors fans, personalment m'estimo més el seu següent treball, *Seven chances* (*Les set ocasions*, 1925). Fantàstica comèdia en què interpreta un jove, a qui el cobrament d'una herència l'obliga a casar-se en vint-i-quatre hores. Imaginin una església amb centenars de dones vestides de núvia desitjant ser l'afortunada. Per desgràcia, és molt possible que últimament hagin vist imatges semblants, en sonor i perfecte technicolor. El motiu del meu lament, ve provocat pel *remake* que ha patit la meua pel·lícula preferida de tota l'obra keatoniana. A la cartellera podem veure Chris O'Donnell protagonitzant una versió de *Les set ocasions* titulada aquesta vegada *El soltero*. Aquest és el resultat de produir pel·lícules amb objectes tan poc consistents artísticament, com el fet de dependre dels actors i dels resultats de la taquilla. El jove O'Donnell s'immisceix en la producció (els diners i l'art no acostumen a ser una bona combinació) i, encara no satisfet del tot, s'enrotlla en alguna entrevista, xerrant sobre les seves habilitats interpretatives, els canvis de registre que ha sofert en aquest paper, i bla bla bla... Sense cap dubte, el més interessant d'aquest *remake* és la guapíssima Renee Zellweger, que si hagués substituït a Ruth Dwyer a

Tothom recordarà "Pamplinas" o "Cara de palo", anomenat també l'home que mai riu a tot Espanya. No crec que sigui necessari utilitzar paraules com aquestes quan parlem d'ell, però sí reconèixer-les per no prescindir dels detalls en la formació de la nostra llengua i la nostra cultura més pròxima.

La seva família, procedent del Music Hall, va rebre una oferta per rodar uns curtmetratges, curiosament del magnat Randolph Hearst¹. El seu pare, detractor del nou art, va refusar inicialment l'oferta —però al final no li va quedar més remei— de fer-se amb un lloc en la pròspera carrera del cinema. El petit Keaton va lamentar aquesta primera negativa i va començar a interessar-se per la indústria. Els problemes del seu pare amb l'alcohol van fer que abandonés la seva família i se n'anés a cercar fortuna.

No existeix tal cosa com una bona influència, Sr. Gray. Tota influència és immoral. *El retrato de Dorian Gray* (1945), d'Albert Lewin.

"Durant quasi tota la dècada dels anys vint, Keaton va gaudir de llibertat absoluta en les seves pel·lícules. Van ser uns anys daurats per a l'artista..."

...

l'obra original de Keaton, qui sap si aquest s'hauria casat una vegada més.

La direcció de Buster Keaton sobre la pel·lícula, reflecteix l'enginy i bon ús que feia dels espais, la forma i algunes idees brillants, com l'el·lipsi temporal que protagonitza el canet de la seva estimada, que asseguda a un banc del parc espera que James (B. Keaton) li declari el seu amor i així, espera que t'espera, fins que el canet acaba convertint-se en un ca de la mida d'un cavall.

Després de les dues pel·lícules se-
güents, *Go west* (El rei dels cowboys, 1925) i *Battling Butler* (El boxejador, 1926), va rodar l'inoblidable *The General* (El maquinista de La General, 1926). És millor el record que es guarda d'aquesta pel·lícula, considerada una de les obres clàssiques per excel·lència del cinema d'humor, que la crítica d'aquell any, que va veure Keaton del cantó dels sudistes i recreant en una paròdia la guerra civil americana, no va quedar impassible i va atacar l'actor al tèmer les seves inclinacions polítiques. Val a dir que aquesta no seria l'última crítica que va rebre. La productora va acabar posant fi a la carrera com a director de Keaton pels elevats pressupostos de les seves pel·lícules.

Durant quasi tota la dècada dels anys vint, Keaton va gaudir de llibertat absoluta en les seves pel·lícules. Van ser uns anys daurats per a l'artista, que al veure com el seu antic productor venia el seu contracte a la Metro-Goldwing-Mayer, no va saber dir que no i va caure en mans dels grans estudis².

The cameraman (L'home de la càmera, 1928), va ser el seu primer títol per a la Metro. Va necessitar poc temps per adonar-se del que significava haver signat una contracte d'aquelles característiques. Tot i que durant el rodatge es va prescindir del guió imposat per l'estudi, apostant per la improvisació, oficialment Buster Keaton no apareix ni a la direcció ni com a partícip de l'argument, només com a ac-

tor. Amb els grans estudis va aprendre una assignatura que tots els grans cineastes han estudiat, com exercir la direcció, tenir idees i contribuir a millorar un film, sense que cap peix gros se'n temí.

L'arribada del cinema sonor va sorprendre l'equip de la Metro gravant *Spite marriage* (El comparasa, 1929). Aquest va ser l'última pel·lícula muda de Keaton, ja que l'estudi no va poder-se resistir a l'èxit dels *talkies* i va

amb els magnífics discursos de Groucho, i un dels grans del cinema mut, Charles Chaplin, es negava a parlar en un film. Aquell mateix any, la Metro va reunir tota la seva artilleria per fer *The Hollywood Revue of 1929*, un resum de la vida i miracles de l'estudi fins aquella època, en forma de musical gegant amb figures com: John Gilbert, Norma Shearer, Stan Laurel, Oliver Hardy, Joan Crawford o Lionel Barrymore. Una de les seqüències d'aquest film és con-



fer una versió amb efectes sonors. Era un temps de canvi en què els més llestos van posar-se de seguida a treballar amb so. Harold Lloyd és un exemple clar de perfecta adaptació, els germans Marx, que havien aconseguit molts pocs èxits muts, ara triomfaven

templada ara amb curiositat: Buster Keaton interpreta, juntament amb Jaques Haley y Marion Daves, amb impermeable inclòs, el famós tema *Singin' in the rain*, igual que a la pel·lícula protagonitzada per Gene Kelly i Stanley Donen.

...

“Durant els tres primers anys a la Metro, no hi va haver grans problemes, Keaton es deixava manipular i ell feia el mateix, tot i que discretament, amb els productors i els supervisors dels rodatges.”

...

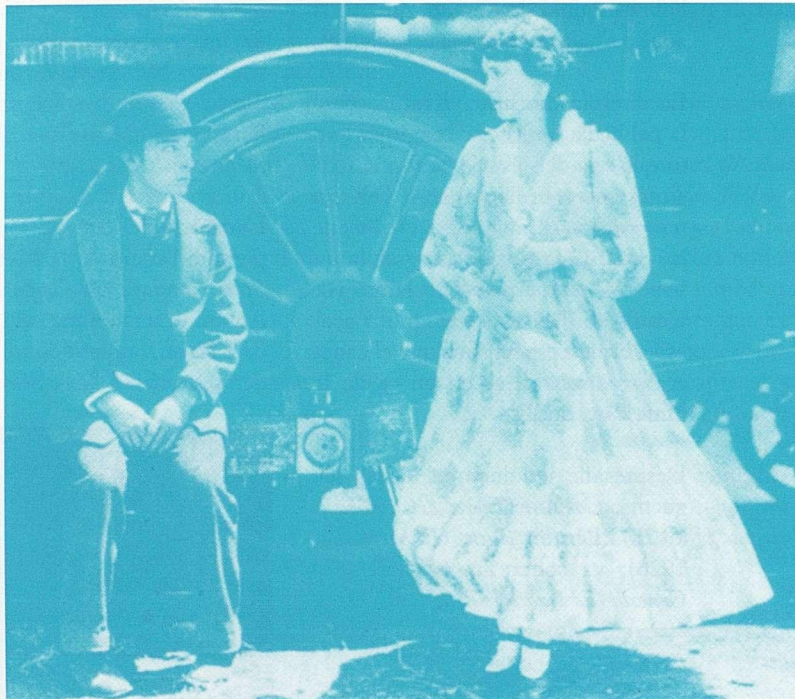
La seva primera pel·lícula parlada, *Free and Easy* (Estrellats, 1930), va ser tot un èxit. Va demostrar que les seves primeres passes al cinema sonor eren encertades, salvant les dificultats que altres no van poder superar.

Durant els tres primers anys a l'estudi, no hi va haver grans problemes, Keaton es deixava manipular i ell feia el mateix, tot i que discretament, amb els productors i els supervisors dels rodatges. Però no tot podia ser tant fàcil, i amb *Parlor, Bedroom and Bath* (Pobre tenorio, 1931), va començar a patir les idees de Larry Weingarten, productor executiu de la Metro, que s'immiscia en el seu treball i portava la seva carrera per un camí espinós. Com al cinema, això no va passar de cop, sinó per episodis. La Metro havia reconegut el seu treball i fins i tot l'havia recompensat amb diners extres pels seus èxits, però els films que va fer a partir d'aquest moment, *The Sidewalks of New York* (Els carrers de Nova York, 1931), *The Passionate Plumber* (L'amant apassionat, 1932), *Speak Easily* (Cames de perfil, 1932) i *What! No Beer?* (Volem



cervesa, 1933), tots fruit de la seva relació amb Larry Weingarten, el van conduir al fracàs. D'una mancança artística total, tots semblen retrocedir alguns anys, escapant, òbviament, de l'estil amb què Keaton havia triomfat.

Durant aquest període van córrer rumors sobre el seu estat psíquic, s'explicava que patia atacs de demència i que havia estat hospitalitzat en algun centre. El seu alcoholisme desmesurat i la pressió que els estudis exercien sobre ell —incloent-hi el famós contracte pel qual no podia riure— van ajudar



a fer creure que tenia aquesta mena de problemes. Tot i això, no ens és possible contrastar aquests fets. El que sí puc assegurar és que aquesta era l'actitud d'un artista, actor i director, en veure la seva imaginació i les seves idees frustrades a mans d'Irving Thalberg, gran executiu de la Metro.

Fins aquí brilla l'estrella de Buster Keaton, fins al 1933. És l'únic període realment interessant, i l'he decidit abordar, amb el suport de la seva ascensió i posterior caiguda, ja que després de *What! No Beer?*, la Metro el va acomiadar, després d'enfonsar la seva carrera i deixar-lo entre papers de divorci i una cura de l'alcoholisme. La resta de les seves pel·lícules, en general força mediocres, van ser rodades entre Europa i Nord-Amèrica. Per pocs doblers es dedicava a intervenir allà on el demanaven. Va tornar als curts i a algun llargmetratge, però ja sense intervenir en la direcció ni l'argument, confinat a les peripècies de quatre gags estúpids.

La Metro-Goldwing-Mayer intentà ajudar-lo. En un acte de contricció li va permetre dirigir i interpretar alguns curts. També va aparèixer a al-

tres títols, sempre passant sense pena ni glòria. El seu amic Charles Chaplin, que tenia més sort que no ell, li va donar un paper a *Limelight* (Candilejas), 1952. A principis dels anys 50 també va començar a treballar a la televisió, i abans de morir el 1966 va intervenir a *Les aventures de Huckleberry Finn* dirigit per Michael Curtiz (1960). Aquesta va ser una més de la gran quantitat de pel·lícules en què va aparèixer com a secundari, arrossegant el seu rostre envellit per les pantalles.

De la seva estada a Espanya, se'n va fer un NO-DO sobre la seva arribada al país. Per últim, cal destacar, com a anècdota, l'actitud de García Lorca: immersa Espanya en una visió poc profunda de l'art cinematogràfic, posició en què es trobaven els personatges de les altes esferes culturals, el literat dedicava un poema surrealista a Buster Keaton. ■

¹ Randolph Hearst, magnat interpretat per Orson Welles, a la seva pel·lícula *Citizen Kane*, 1940.

² Companys com Charles Chaplin o Harold Lloyd, el varen advertir sobre el terrible error que cometria signant el contracte, però Keaton no va escoltar-los i més tard va penedir-se de no haver-ho fet.